

## DEBUSSY-PRELÚDOK ELEMZÉSE (IV)

Írta: FRANK OSZKÁR

Előző dolgozataimban olyan műveket elemeztem, amelyekben Debussy zenéjének lírai vonásai hangsúlyozódnak.\* Közös jellemzőjük a mindennapi környezettől való elfordulás, a távoli világok álomszerű, víziószerű megjelenítése. A mostani, befejező közleményben sorra kerülő 15. prelúd szintén szokatlan, exotikus tájra vezet bennünket, de ezt realisztikus, nyers, szilaj és harsány színekkel eleveníti meg. A mondanivaló fő hordozója nem a dús harmóniákba ágyazott lírai dallam, hanem a tánc, az állandóan jelen levő pregnáns ritmus. A dallamot váratlan felkiáltások szakítják meg, hirtelen dinamikai ellentétek, szokatlan, disszonáns hangzások tarkítják a zenei folyamatot. Mindez merő ellentéte annak a képnek, amelyet a „sejtelmes”, „homályos”, „lágy”, „párfömös” Debussy-zenéről szokás alkotni. Az erőteljes, realista ábrázolásmód meghökkentőnek látszik Debussynél, pedig művészetének ez az oldala sok más művében is megfigyelhető. [1] A prelúdók elemzése tehát még vázlatosan sem lehet kielégítő a nélkül, hogy legalább egy ilyen markáns hangvételű darabot meg ne vizsgáljunk.

A mű közvetlen ihletője egy díszes kaput ábrázoló képeslap. (De Falla, a kiváló spanyol zeneszerző küldte Debussynek.) A vinói kapu („Borkapu”) Ibéria legszebb műemlék épületének, az Alhambrának egyik kapuja. Az Alhambra volt a granadai mór királyok palotája a XIV. században.

Debussy ezúttal sem elégszik meg a látvány külső, naturalisztikus ábrázolásával, hanem mélyebb réteget hoz felszínre: múltat és jelent, régi arab és újkori spanyol koloritot egyesít és jelenít meg különleges hangzású muzsikájával. Udvariasan hajbókoló, nemes magatartású, de időnként szilaján kitörő jellemet ábrázol, a déli Spanyolország népének jellemét. Erre utal Debussy előadási utasítása is a mű elején: „*Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur ...*”

A spanyol miliő kedvelt és gyakran ábrázolt exotikumot jelentett a századforduló francia mesterei számára. Debussy és Ravel több, gazdagon harmonizált, színes portrét festett a spanyol tájakról, emberekről, [2] a 15. prelúd rendkívül találó (még de Falla által is elismert) jellemábrázolását azonban talán egyik művükben sem közelítették meg.

A darab tempójelzése: *Mouvt de Habanera*, vagyis Habanera-ritmusban. A habanera Kuba fővárosából, Havannából származó páros ütemű tánc. Jellemző ritmus-

képletei:  [3]

Debussy prelúdjében a pontozott habanera-ritmus szinte állandóan jelen van basso ostinato formájában. Az ostinato magassága tájékoztatást nyújt a mű formai

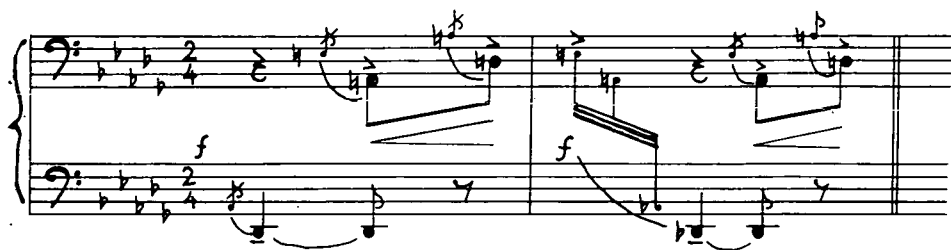
\* A dolgozat I—III. része: Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei 1968—1970. kötetiben.

tagolódásáról is. A 43. ütemig a basszusban a *desz-ász* kvint hangzik, a középső szakaszban az alsó szólam a *b*-re ereszkedik le, majd néhány ütem visszavezetés után megint a *desz-ász* kvintet ismétli. A mű tehát visszatérő, háromtagú formát alkot (ABA<sub>v</sub>). A három nagyobb egységen belül meglehetősen sokrétű, bonyolult a motívumépítkezés, de a habanera-ritmus állandó kapcsolatot teremt a különféle motívumok között, így a darabot egységesnek, folyamatosnak érezzük.

#### 1—4. ütem:

Gitárpengetést utánzó bevezetés. (A gitár-utánzat gyakran előfordul Debussy Spanyol tárgyú darabjaiban, pl. a 9. sz. prelűdben is megtalálható.)

Az első ütemekben mindig háromféle kvint tornyosul egymásra:

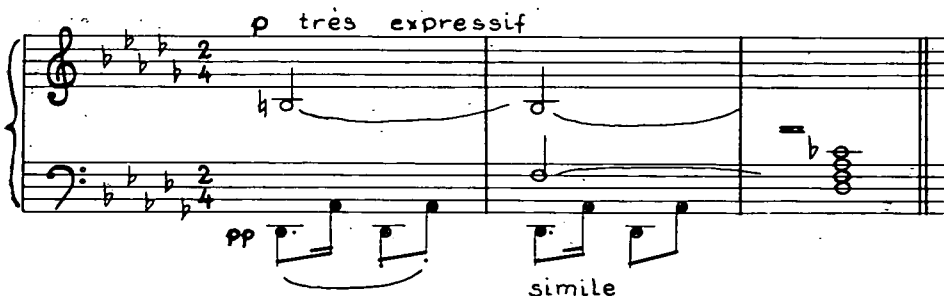


A három kvint három különböző tonalitást jelez (*Desz, Á, D*), de együttesen olymódon is értelmezhető, hogy a *d—á* hangok a *desz—ász* kvint kromatikus felső váltóhangjai, az *é* pedig enharmónikusan a tonikai kvintet kitöltő mollterc (*fesz*). Akárhogy is magyarázzuk, mindenképpen különleges, erőteljes hangzásélményben van részünk, amit még fokoznak a hangsúlyok és a forte-dinamika. A lefelé tört arpeggio-k szilaj dobbantásként hatnak.

A harmadik ütemben kezdődik a már említett, pontozott ritmusú ostinato. Érdekes, hogy a darab folyamán csaknem végig halkan szól ez a motívum, s ezzel nemcsak a tánc feszességét, hanem a visszafojtott indulatot is kifejezi.

#### 5—20. ütem:

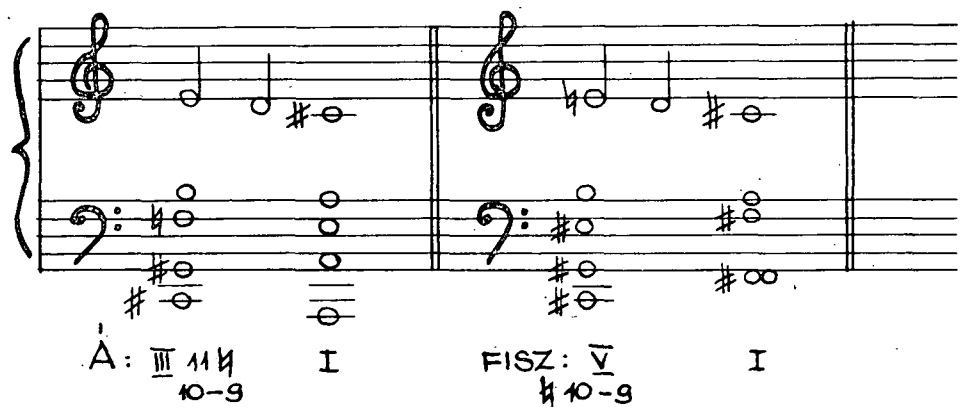
A darab első és egyetlen nagyobb ívelésű témája, tulajdonképpen az „A”-szakasz első mondata. A dallam alatt továbbra is a *desz—ász* ostinato hangzik, ezt a közép-szólamban tartott *f—h* hangok enharmónikusan dominánsszeptimmé egészítik ki:



Mindez a dallam *é*-centrumhangjával többféleképpen is értelmezhető harmóniát eredményez:

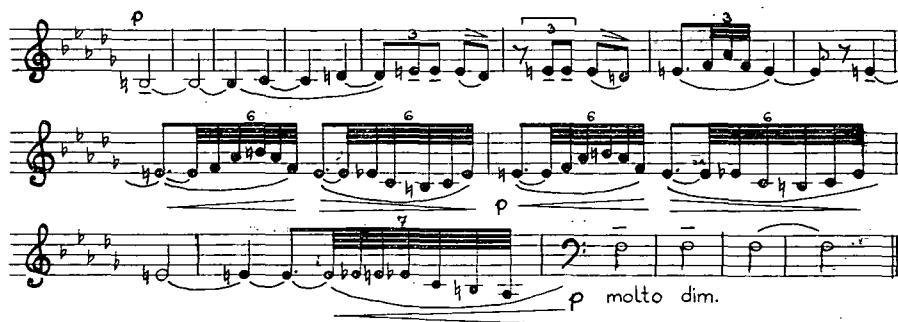


Ha az *é*-hangot késleltetésnek tekintjük, Á-dúr (enharmonikusan Bebé-dúr) III. fokú undecim-, vagy fisz-moll (enharmonikusan gesz-moll) V. fokú nónakkord-jára gondolhatunk:

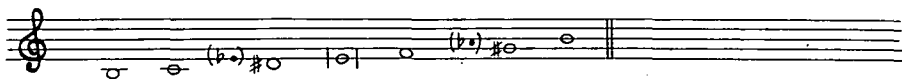


A későbbiek ismeretében azonban helyesebbnek látszik, ha a hangzatot bitonálisnak tekintjük: *desz*—*ász* kvint — *f*—*h*—*é* heterogén kvartakkord *é*-frigben. [4]

A dallamot külön is érdemes szemügyre vennünk:



Kiinduló és csúcshangja a *h*, centrumhangja az *é*, záró hangja az *f*. Főhangjai tehát az előbb említett kvartakkordot eredményezik. Ezeket a pillérhangokat arabos, bonyolult ritmikájú melizmák övezik. Az egész együttesen két bővített-szekundos plagális frig hangnem benyomását kelti. Az írásmód enharmonikus cseréje mindezt még nyilvánvalóbbá teszi:



Így találkozik arab ornamentika és spanyol táncritmus, így vegyül a múlt és jelen hangja kétféle hangnemiség keretében.

Az utolsó négy ütemben egyértelművé válik a tonalitás: a tartott *f*-hangok alatt a középszólam kromatikusán a *desz*-re.ereszkedik, a 19–20. ütemben tehát már tiszta Desz-dúr hangzat szól.

#### 21–24. ütem:

Váratlanul felharsanó extatikus felkiáltás, majd újbóli lezárás Desz-dúrban. A később különböző magasságokban többször visszatérő harsány törtakkord itt még Desz-tonalitásban is értelmezhető, a tonikai hármashangzat távoli váltóakkordjaként: FI—LÁ—TI—DI—RI=TI—RI—FI—LÁ—DI, azaz VII. fokú mellékdomináns nón-akkord terckvart fordításban.

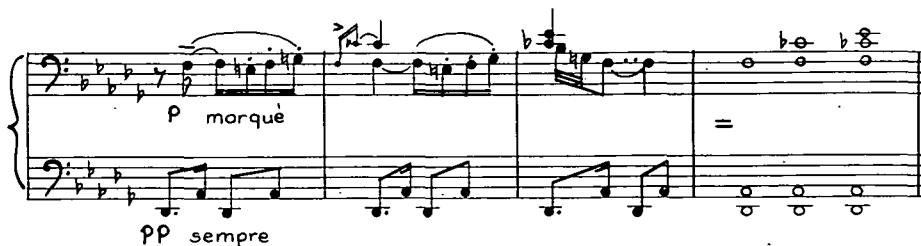
A 25–30. ütemben ugyanez a nónakkord már megszeliélülve, „pp”-dinamikával folytatódik és ereszkedik lefelé, reális mixtúra formájában, közben meg-megszakítja az ostinato-basszust. Ugyanakkor a felső szólamban egy később visszatérő triolás motívum szólal meg, amely megint bitonális ellentétet alkot a basszussal:



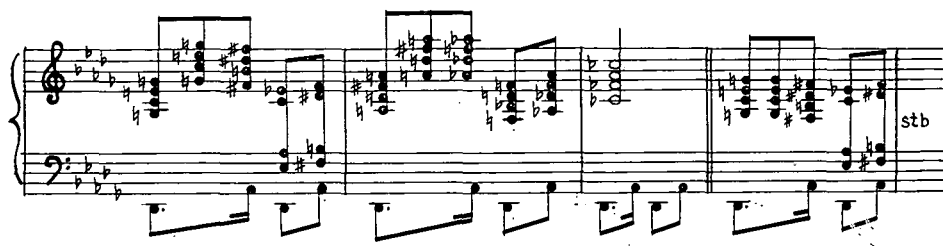
#### 31–41. ütem:

Az „A”-szakasz második mondata. Nem olyan határozott dallamivű, mint az első. Többféle, azonos magasságban, majd szekvenciálisan ismétlődő elemből tevődik össze.

Nemesen előkelő hang, feszes ritmika jellemzi kezdő motívumát. A dallam és kíséret a Desz-dúr hármas-, majd négyes- és ötöshangzatot írja körül:



A 35. ütemtől kezdve emelkedő szekvencia vezet a két ütemmel később levő csúcspontig, majd innen fokozatosan ereszkedik a záró Desz-dúr akkordra. Különös, rátartí jelleget ad e résznek az oktavtörés. Érdeemes megfigyelni, mennyivel szürkébb, kifejezéstelenebb lenne oktavugrások nélkül:



A kvartszext-mixtúrák és a basszus itt is kétféle hangnemben mozognak, illetve a mixtúrák tulajdonképpen hangnemen kívüliek, reálisak.

#### 42—43. ütem:

Visszatér a bevezetés első két üteme. Ezúttal átvezető szerepet tölt be a darab „A” és „B” szakasza között.

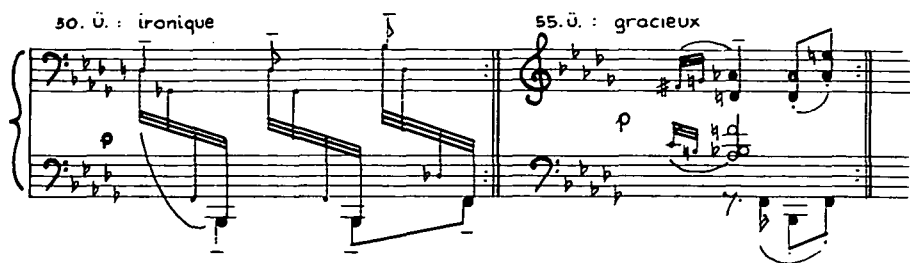
#### 44—49. ütem:

A „B” szakasz elején található az egész mű csúcspontja. Váratlan „sokkhatást” kelt a teljes hangerővel bedobbanó B-hang (az új tonika) és az utána következő, ugyancsak „ff”-dinamikájú kevert dúr-bővített hármashangzat. A bővített kvint (*fisz*) tulajdonképpen erősen hangsúlyozott kromatikus váltóhang (megmerevedett disszonancia), amelyre a négyszer ismétlődő dallammotívum mindig visszatér. A hangnem B-dúr, az első két akkord I. fok sixte ajoutée-val, a második kettő emelt IV. fokú szűkített nónakkord. Vázlatosan ábrázolja:



#### 50—61. ütem:

Az előző harsány ütemek után megint ellentétes jellegű rész következik. Ezt jelzik Debussy utasításai is: „*ironique*”, majd néhány ütem múlva: „*gracieux*”. Az „*ironikus*” és a „*keccses*” rész tulajdonképpen két, egymásra hasonlító zenei mondat. Érdeemes kezdő motívumaikat összehasonlítani, s ilymódon megfigyelni, hogyan fejezi ki Debussy a kétféle jellemvonást:



Az „ironique”-motívumban a basszus ugrása, valamint a tört akkordok felső hangköze kvint helyett szext; — elmarad a pontozott táncritmus; — portamento helyett tenuto kötődnek egymáshoz a nyolcadok. A „gracieux”-motívumban a basszus újból pontozott ritmusú és kvintet ugrik; — a kezdő akkordokra kromatikus előke vezet. Úgy tűnik, hogy az irónikus karaktert főleg a szext-ugrás, a kecses jelleget pedig főleg a kromatikus előke fejezi ki. Mindkét motívumban *B* a tonika, de a másodikban a felső akkordok szűkített kvinttel magasabban szólnak. A második mondat két ütemmel ki is bővül, mert a kezdő motívum megismétlődik, ekkor azonban már a basszus is feljebb kerül. Vázlatosan:



a) = B-dúr—Gesz-dúr akkord, kromatikus sixte ajoutée-val,  
 b) = B-re épülő dominánszeptim és undecim akkord,  
 c) = f-moll—Ász-bővített akkord, a középső hang felső és alsó váltóhangjaival.

A kezdő motívumot mindkét mondatban enerváltan ereszkedő kromatikus mixtúra követi. Ez az 52. ütemben kvintszext, az 59. ütemben terckvart akkordokból áll.

A mondatokat lezáró harmadik motívumban megáll a táncmozgás, tartott domináns-színezetű terckvart, illetve kvintszext harmóniák kelteneek várakozó hangulatot:



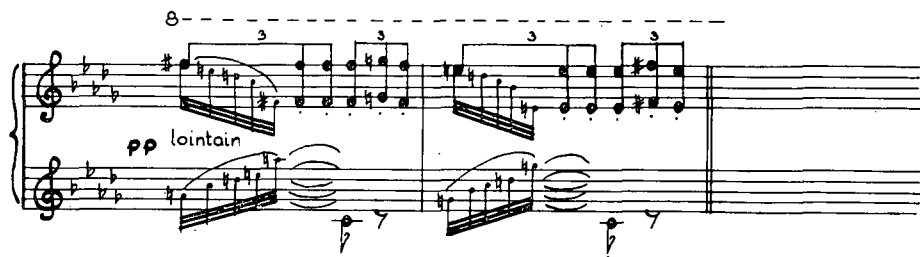
A B-tonalitás az 56. ütemig érvényesül, utána elhallgat az ostinato és átmenetileg hangnemi bizonytalanság keletkezik. Minden arra mutat e meglehetősen bonyolult felépítésű szakaszban, hogy a 44–49. ütemek heves kitörése után a feszültség elernyed, könnyedebb, gúnyosabb, szelídebb léggör alakult ki.

#### 62—65. ütem:

A passzív, várakozásteli hangulat itt még fokozottabban jut kifejezésre. A basszus Ász-organapontja a főhangnemhez való visszatérést készíti elő. A középszólam kis ambitusú, az Ász-hangot körülíró habanera-motívuma, valamint a kromatikusan váltakozó bővített hármashangzatok fülledt, érzéki atmoszférát teremtenek. (A basszus és a bővített hármashangzat együttesen: bővített kvintesszeptim.)

#### 66—90. ütem:

Visszatér a darab első témája, de felső *g* nyugvóponttal, majd párhuzamos tercekkel kiegészülve. Ezáltal a hangzás még dúsabbá, színesebbé válik. A 78. ütemben újra megszólal a témát követő extatikus törtaakkord, de jóval szelídebb formában, „*mp*”-dinamikával. Úgy látszik, végképp elültek az izgalmak — ezt jelzi a triolák motívum távoli emlékek tűnő visszatérése is:



Annál váratlanabb egy új, de most már valóban utolsó „ff”-rikoltás, amely azonban ugyanolyan hirtelen el is halkul. A táncmozgás is mind lassúbb lesz, majd véglegesen megáll.

#### Összefoglaló jellemzés

A „La puerta del Vino” Debussy spanyol tárgyú, exotikus hangvételű darabjai közé tartozik.

Fő jellemzője a *habanera*-ritmus, amelynek pontozott változata a basszusban, triolák alakja pedig a dallamban szól. A nyolcadok és triolák sorrendje némelyik ütemben felcserélődik (pl. 38—40. ütem). Ritmikai változatosságot jelentenek a szélső szakaszokban a harminckettő-szeptolák és szeptolák.

#### A formai felépítés a következő:

- |              |   |
|--------------|---|
| 1—4. ütem:   | Bevezetés.                                |
| 5—41. ütem:  | „A” (tagolódása: 5—24., 25—30., 31—41.).  |
| 42—43. ütem: | Átvezetés.                                |
| 44—61. ütem: | „B” (tagolódása: 44—49., 50—54., 55—61.). |
| 62—65. ütem: | Visszavezetés.                            |
| 66—90. ütem: | „Av” (tagolódása: 66—82., 83—90.).        |

A mű *hangnemi rendjére* jellemző a kevert tonalitás. A szélső szakaszok *Desz* és a középrész *B* alaphangja fölött különféle hangnemeket jelző dallamok, harmóniák vannak. Az „A”-részben *é*, majd *c* tonalitás vegyül a *Desz*-szel, a középrészben pedig nyújtott hangsúlyos váltóhangok idéznek elő kevert hangzást. A kromatikus és reális mixtúra ütemeiben a hangnem bizonytalan (35—36., 52., 59—61. ütem.).

A már említett mixtúrákon kívül kvartakkordok és tört nónakkordok teszik érdekessé, színessé a hangzást. A záró harmónia (*desz-f-ász-esz*) ötöshangzatként is értelmezhető, de helytállóbbnak látszik az a magyarázat, hogy itt a tonikai hármashangzathoz illesztett megmerevedett szekund-disszonanciáról van szó.

A feszes ritmus, a kíséret halk dobbantásai, a váratlan kitörések határozzák meg a mű karakterét. Lírának, ellágyulásnak nincs helye, még az 5. ütemben kezdődő témánál sem, pedig itt Debussy előírásából arra lehetne következtetni (trés expressif = nagyon kifejezően). Markáns erő és könnyedség, rikító színek és halk, érzéki harmóniák különös ellentéte teszi oly érdekessé, vonzóvá ezt a darabot, a francia mester egyik méltán legjobbnak tartott zongoraművét.

Sorozatunk végére érve, újból hivatkoznom kell arra, amit bevezetőül említettem: A prelűdök stílusa, élményanyaga, kifejezőmódja olyan sokféle, hogy néhány darab elemzése nem nyújthat átfogó képet. Debussy zenei nyelvezete különben sem olyan zárt, körülhatárolt, „körüljárható”, mint pl. a késői reneszánsz (Palestrina, Lassus), vagy a bécsi klasszicizmus (Haydn, Mozart, Beethoven) összefoglaló jellegű stílusa. Ezért eddigi vizsgálódásaink summájaként elégedjünk meg azzal, hogy a teljesség igénye nélkül még egyszer összegyűjtsük az eddig megismert fontosabb stílusjegyeket, kiegészítve egy-két olyan vonással, amely a teljes mű, a huszonnégyprelűd ismeretéből adódik.

### 1. Formálási elvek

A prelűdök többnyire világosan különváló részekből, szakaszokból tevődnek össze, ezek azonban általában nem alkotnak ún. „hagyományos” formákat (rondó, szonáta stb.). Ugyanígy távol áll Debussytól a klasszikus értelemben vett tematikus munka, motívumfejlesztés. Gyakori viszont a motívumok változatlan, vagy némileg variált ismétlődése, s időnkénti visszatérése. A visszatérés többnyire nem teljes, hanem rövidített, töredékes. Egy-egy jellemző motívum gyakran ostinato alakjában ismétlődik.

A tanulmányozott négy prelűd közül  
az 1. sz. háromtagú (ABA<sub>v</sub>),  
a 2. sz. aforisztikus, leginkább a rondóra emlékeztető,  
a 10. sz. két témának kétszeri megjelenéséből áll, tehát ismétlődő kéttagú formának tekinthető,  
a 15. sz. háromtagú (ABA<sub>v</sub>).

Az 1., 2. és 15. prelűd visszatérő szakaszaiban jelentős rövidülés figyelhető meg. Jellegzetes ostinato fordul elő a 2., 10. és 15. prelűdben. (A nem tárgyaltak közül felhívjuk a figyelmet pl. a 3. és 6. prelűd ostinatoira.)

### 2. Hangkészlet, tonalitás

A tematikus részek hangneme többnyire világosan érzékelhető, de az átvezető szakaszokban a tonalitás gyakran elmosódik, bizonytalanná válik. A századforduló egyes irányzataival ellentétben Debussy kerüli a kromatikát, aránylag ritkán előforduló kromatikus dallamait is többnyire mixtúrával kíséri. [5]



A diatónia mellett Debussy kedvelt hangrendszere a pentatónia és az egészhangú skála. Az ötfokúság különféle típusai közül megtalálhatók nála a félhang nélküli (anhemiton), félhangot is tartalmazó, valamint a pienhangokkal színezett pentaton hangsorok.

A megvizsgált négy prelűdben a következő hangrendszerek fordulnak elő:

1. sz.:

Diatónia (dúr) — pentatónia — politonalitás (több hangnem egyszerre) — bizonytalan tonalitás.

2. sz.:

Egészhangú skála — pentatónia — egészhangú skála.

10. sz.:

Pentatónia — bitonalitás (két hangnem egyszerre) — pentatónia — diatónia (mixolid) — bitonalitás — (egészhangú skála) — diatónia (mixolid) — pentatónia.

15. sz.:

Általában kevert tonalitás. Egyértelmű hangnemiség csak az első téma lezárásakor és a mű végén fordul elő. Ötfokúság és egészhangú skála ebben a prelűdben nincs.

### 3. Harmóniák

Debussy harmóniavilágának fő jellegzetessége, hogy az akkordok közti szólamvezetés, funkciós vonzás csak ritkán fedezhető fel. Az akkordkészlet többnyire önállósult képletekből, a dallamhangokat színező, aláfestő, körülövező tömbökből, színfoltokból áll. A különféle hármás- és négyeshangzatok mellett gyakori az *ötöshangzat* (nónakkord) használata, s ez néha hatos-, heteshangzattá (undecim-, tredécim-akkorddá) bővül.

Gyakran alkot Debussy a különféle hangzattípusokból sorozatot, *mixtúrát*. Előfordul a diatonikus hangkészletet felhasználó (tonális), azután hangnemen kívüli, azonos színezetű akkordokból álló (reális), végül kromatikusan felfelé v. lefelé haladó (kromatikus) mixtúra. [6]

Kedvelt hangzási effektus Debussynél az akkordot kiegészítő, színező, megmerevedett váltóhangok használata. Ezek egyik válfaja a hármashangzathoz illesztett szext (*sixte ajoutée*).

Az ötfokú és egészhangú skála hangjai sok esetben egyszerre is megszólalnak, hangzatokká állnak össze. Így jön létre pl. a terc helyett szekundokból és kvartokból felépülő *kvartakkord*, így válik többek között a *bővített hármashangzat* az egészhangú skála akkordjává.

Elemzéseink során a tanulmányozott prelűdökben a következő akkordtípusokkal találkoztunk:

1. sz.:

Funkciós hármás-, négyes-, ötöshangzatok.

Tonális hármashangzat-mixtúra.

Reális hármashangzat-mixtúra.

Kromatikus bővített-hármás-mixtúra.

Pentaton akkordok.

Sixte ajoutée, megmerevedett váltóhangok.

2. sz.:

Az egészhangú skála hármas-, négyes-, ötöshangzatai.

Reális bővítetthármas-mixtúra.

A pentatón skála hármashangzatai.

Homogén kvartakkord.

10. sz.:

Tercnélküli (kvart-kvint) akkordok.

Hiányos (két kvintből álló) nónakkordok.

Tonális hármashangzat-mixtúra.

Reális dominánsszeptim-mixtúra.

Pentatón akkordok.

Megmerevedett váltóhangok.

15. sz.:

Kvartakkordok. (Heterogén.)

Nónakkordok.

Undecim akkord.

Kevert dúr-bővített akkord.

Reális kvartszext-mixtúra.

Reális kvintszext- és terckvart-mixtúra.

Reális nónakkord-mixtúra.

Kromatikus bővítetthármas váltóakkordok.

Kromatikus kvintszext- és terckvart-mixtúra.

Sixte ajoutée, megmerevedett váltóhangok.

Itt kell megjegyeznünk, hogy Debussy zenéje kifejezetten homofón jellegű, de azért néha a polifónia nyomai is megtalálhatók műveiben. Ez elsősorban nem polifón műfajokat jelent (imitáció, kánon, fuga), hanem inkább több réteg, több önállóan ható motívum együtthangzásából adódik. Ilyennel találkozunk pl. az 1. prelúd 11—14. ütemeiben, a 2. prelúd több helyén (pl. a 10—14. ütemben), valamint a 10. prelúd 22—27. ütemeiben.

#### 4. Egyéb megjegyzések

A prelúdók élményanyaga sokféle külső és belső forrásból ered. A komponista érzés- és gondolatvilágának kialakulásához, stílusának leszűrődéséhez különféle zenei és zenén kívüli hatások járultak hozzá. Köztudott, hogy a zenei élmények közül eleinte főleg Wagner, Massenet és más romantikus szerzők hatása érvényesült, később azonban Debussy érdeklődése inkább a régi francia zene (Couperin, Rameau), az orosz mesterek művészete (Muszorgszkij), valamint távoli, egzotikus népek zenéje (gamelan zene, néger zene) felé fordult. Említésre méltó különösen a prelúdókban Chopin és Liszt hatása. A Chopin-prelúdok mély líraisága, Liszt zongoradarabjainak merész újszerűsége bizonyára jelentős befolyással volt Debussy zongora-nyelvezetének kialakulására.

A zenén kívüli hatások különféle irodalmi, képzőművészeti, utazási élményekből fakadnak. A prelúdókban ezek is összegeződnek, sok régebbi emlék itt nyer végső megfogalmazást. Említsünk meg néhányat a prelúdók élményforrásai közül:

Antik görög világ (parnasszista irodalom): 1., 8. prelúd.

Szimbolista költészet: 3., 4. prelúd.

Spanyol exotikum: 9., 15. prelúd.

A „music-hallok” világa: 18., 21. prelúd.

Mediterrán táj: 5., 17. prelúd.

Középkori legenda: 10., 22. prelúd.

Népünnepély: 13., 24. prelúd.

A prelúdok alaptónusa legtöbbször lírai. Ez az érzésvilág többnyire leszűrt, leegyszerűsödött, tárgyilagosan ható formában jut kifejezésre (2., 8. prelúd), néha azonban fájdalmas, szubjektív, magányos hangot üt meg (6., 14. prelúd) s az is előfordul, hogy gazdagon színezett, festői kép alakját ölti fel (7., 19. prelúd). Meglepően sok a humoros, szatirikus hangvételű darab. Ilyen pl. a 11. és 12. számú. Különleges helyet foglal el a 23. prelúd: „Les tierces alternées” („Váltakozó tercek”). Itt már szó sincs valamiféle zenén kívüli programról, tulajdonképpen nem is prelúd, hanem etűd. Ez a darab már Debussy utolsó, neoklasszikus korszakát, az etűdök, szonáták hangját előlegezi.

A prelúdok vázlatos áttekintése talán némi betekintést nyújtott a Debussy-zene műhelytitkaiba. Érdemes ezzel a zenével behatóan foglalkozni, nemcsak azért, mert számos, a mi korunkban is használatos kifejező eszközt tartalmaz, hanem azért is, mert a francia mester művészete jelentős hatással volt a két nagy magyar géniusz, Bartók és Kodály stílusának kialakulására. Zárjuk tehát fejtegetéseinket Bartók Bélának Debussyról mondott szavaival: „Debussy volt korunk legnagyobb komponistája... Művei nem fognak elhalványulni, mert igazi nagy értékeket adott bennük.” [7]

#### JEGYZETEK

[1] A prelúdok közül ilyen a 9. (La sérénade interrompue), 11. (La danse de Puck), 12. (Minstrels), 18. („Géberal Lavine” — eccentric.) Megemlíthető még az Ibéria c. zenekari szvit és a három zenekari noktürn középső darabja.

[2] Pl. DEBUSSY, Granadai esték, Ibéria, — RAVEL, Spanyol rapszódia, Bolero.

[3] Ugyanilyen ritmikájú az argentin eredetű tangó. Mindkét tánc a század elején terjedt el Európában.

[4] Heterogén kvartakkord: különféle kvartokból álló hangzat. Példánkban az f—h bővített, a h—é tiszta kvart. Az egyforma hangközökből álló akkordot homogén kvartakkordnak nevezzük.

[5] Érdekes kivétel pl. az 1. prelúd kezdő kromatikus motívuma (a hajlékonyságot fejezi ki), vagy a 12. prelúd 63—64. üteme és a Children's corner című zongoradarab sorozatból a Golliwogg's cake walk középső szakasza (mindkettő szatirikus karakterrel).

[6] Látszólagos mixtúra (álmixtúra) fordul elő pl. a 8. sz. prelúd (A lenhajú leány) 24—27. ütemeiben: A hangok egy irányban haladnak, de nem alkotnak mixtúrát, hanem egyetlen négyes-hangzat különféle fordításai jönnek létre.

[7] „Esztenő” c. folyóirat, 1918. I. évf. 1. sz.

#### АНАЛИЗ ПРЕЛЮДИЙ ДЕБЮССИ

О. Франк

Заключительное сообщение серии содержит анализ 15-ой прелюдии Дебюсси. Новой характерной чертой появляются здесь реалистическое изображение музыки Дебюсси, элементы ритмики, предпочтение ярких оттенков тона. После анализа, подытоживая серию, автор ещё раз суммирует самые важные стилевые признаки, выявленные при исследовании прелюдий Дебюсси, и обращает внимание на связь музыки французского мастера с венгерской музыкой первой половины XX. века.

## ANALYSE DER „PRELUDES“ VON DEBUSSY (IV)

von *O. Frank*

Der Schlussteil der Serie enthält die Analyse des 15. Preludes. Als neuer Zug erscheint hier die realistische Darstellungsweise der Musik von Debussy, die Hervorkehrung der rhythmischen Elemente und der schrillen Tonfarben. Nach der Analyse fasst der Autor noch einmal zur Summierung der Serie die wichtigsten Stilmerkmale zusammen, die während der Durchforschung der Preludes von Debussy zum Vorschein gekommen sind, zum Schluss macht er auf den Zusammenhang zwischen dem französischen Meister und der ungarischen Musik der ersten Hälfte des Jahrhunderts aufmerksam.